

8. Там же. С. 75.
9. Горелик-младший, например, занимается «кидаловом» с бывшим советским оружием.
10. Аксенов В. Кесарево свечение. С. 13.
11. Там же. С. 24.
12. Там же. С. 262.
13. *Соосоо* в английском языке означает «сумасшедший». То есть сумасшествие как ведущий признак новой власти.
14. В этом эпизоде романа без труда читаются чеченские события.
15. Аксенов В. Кесарево свечение. С. 343

© Шарапова А. М.
г. Екатеринбург

ЖАНРОВАЯ ТРАНСФОРМАЦИЯ ОБРАЗА ПАРИЖА В ТВОРЧЕСТВЕ В. МАЯКОВСКОГО

В культурной традиции город является не просто сосредоточием прочих домов. Человек, живущий в определенном месте, не может относиться к нему безразлично. В процессе жизнедеятельности он вырабатывает свое отношение, ценностно осваивает место своего обитания, чтобы затем символически его осмыслить, сделав частью культуры. В результате, город предстает как «сложный семиотический механизм, генератор культуры» [1, с. 325]. Этот насущный, экзистенциальный по сути вопрос об отношении человека к месту его жизни или пребывания в данном случае подталкивает к рассмотрению образа Парижа в творчестве В. Маяковского.

Город, существовавший в воображении поэта и запечатленный в его произведениях, безусловно, отличается от реально существующего Парижа, ибо представляет собой символическую систему, наделенную признаками (сигнатурами), отобранными и по-особому структурированными автором. Причем в разных жанрах проявляются те или иные черты этого образа, и наша задача рассмотреть образ Парижа в его жанровой трансформации.

Образ Парижа в творчестве В. Маяковского запечатлен в двух жанрах: в очерках и в стихотворениях. Очерки можно отнести к разряду бытоописательных: «Искусство + кусочки быта», — пишет он в первом очерке «Париж (Записки Людогуса)». Очерченный круг тем напрямую связан с установками, которые владели Маяковским в его поездке за границу. Когда молодая советская Россия столкнулась с проблемой самооценки и необходимостью самоопределения, для разрешения вопросов: каков культурный уровень СССР, на каких позициях находимся *мы* и на каких *они*, что нового удалось достичь нам и где отстали они? — многие деятели культуры и искусства, в том числе и В. Маяковский, оборачивались на Запад, чтобы в общественной и культурной жизни Парижа увидеть ответы на эти вопросы. Таким образом, этот город наделялся функцией зеркала, в котором отражались достижения духовной и материальной жизни русского общества, так как «наше *отраженье в зеркале чужом* воспринимается как аутентичное и

самое “правильное”» [2, с. 12]. Поэтому в очерках о Париже остро ощущается оппозиция *свой/чужой*. Они построены на антитезе *мы* и *они*, на выявлении того, как *у них* и как *у нас*, и, соответственно, образ Парижа, запечатленный в очерках В. Маяковского, выстраивается на основе этих координат.

Кроме того, Маяковский в значительной степени был ориентирован на советского читателя, никогда не бывавшего во Франции. Поэтому ему важно не только показать, что собой представляет этот город во всем многообразии, но и заострить внимание на социальных противоречиях. А самое главное, Маяковский транслирует представление о Париже как о городе, в котором свершилась революция и который сохранил ее следы и дух в своей культуре.

Маяковского интересует культура Франции, общественные настроения, духовная жизнь, но прежде всего для него важно искусство. Париж притягивает его как бывшая «столица столиц», как «Антанта в искусстве» [3] (IV, 254): «Париж приказывал, Париж выдвигал, Париж прекращал» (IV, 210). Он воспринимает его реалистично, без лишнего пиетета, без идеализации, но «с трепетом, с самолюбивой внимательностью» [Там же]. Это интерес конкурента, «с учащейся добросовестностью» (IV, 236), наблюдающего за сильным соперником и отдающего дань его былому величию. «Ругать, конечно, их надо, но поучиться у них тоже никому из нас не помешает» (IV, 226). Главный критерий, по которому оценивается искусство Парижа, — это способность изменяться, двигаться вперед, находиться в непрестанном поиске новых форм, идей, задач, т. е. критерий революционности.

Осматривая выставки, посещая театры, знакомясь с художниками, Маяковский приходит к выводу: «восемь лет какой-то деятельнейшей летаргии» (IV, 238). Причины этого в том, что «они уже лучше не напишут» (IV, 242), да им и не дают развиваться. «Здесь может быть только принижение художника требованием давать вещи живописно не революционнее Салона» (IV, 252). На этом фоне Москва из Чухомы вдруг превращается в центр мира, а работники искусств Советской России становятся «водителями мирового искусства, носителями авангардных идей» (IV, 253). В глазах многих художников он замечает зависть к нему, человеку, приехавшему из страны, где свобода творческого самовыражения стоит на первом месте. Эта мысль в очерках появляется неоднократно. Так, художник Делонэ «определенно завидовал моему возврату в страну революции, он просил передать привет от революционеров французского искусства русским» (V, 247). Маяковский замечает, что французы начинают интересоваться советской культурой: парижские издатели ищут для переводов писателей РСФСР, для советской выставки живописи отводится лучшее помещение — комната Лувра, французская музыка, признаются сами французы, живет под сильнейшим влиянием русской. Но главное — «впервые не из Франции, а из России прилетело новое слово искусства — конструктивизм» (IV, 212). Таким образом, осознать всю значимость открытий советского искусства стало возможным только в сравнении с французским.

Помимо дифференцирующей роли, оппозиция *свой/чужой* у Маяков-

ского проявляется в роли интегрирующей. В *чужом* Париже находятся люди, которые по духу, по мировоззрению, по жизненной практике являются *своими*. Среди французских художников таких людей выделяет их отношение к революции — и в искусстве, и в жизни. Из четырех типов художников Парижа — Пикассо, Делонэ, Брак, Леже — именно Леже наиболее близок Маяковскому. От внешнего «вида настоящего художника-рабочего» до «мастерового отношения к краске <...> и рабочего отношения к российской революции» (IV, 248) — все импонирует русскому поэту. Дальше других отстоит от него Брак — «купец-художник», чей «темперамент революционного французского кубизма сдавлен в приличные, принимаемые всеми формы» (Там же). Всех четырех художников Маяковский располагает в своем сознании на оси «революция — быт и деньги».

В отношении бывших соплеменников Маяковский поступает аналогичным образом, но оценивает через принятие/непринятие ими революции в России и через их отношение к РСФСР. Свои — это Гончарова и Ларионов. Для Маяковского эти люди не эмигранты, они оказались за границей по тем или иным причинам, но не отказались от своей родины. Они революционеры в области искусства и остаются таковыми до конца. Их отношение к РСФСР — «деловое отношение. Свое, давно ожидаемое и ничуть не удивившее дело» (IV, 238). Поэтому их приезд в Россию — «техническая подробность» (Там же) так же, как и приезд Леже: «До свидания, — выучился он по-русски на прощание, — скоро приеду» (Там же). А на другом конце оси находится «самая злостная эмиграция — так называемая идейная: Мережковский, Гиппиус, Бунин и др.» (IV, 220) — и те художники, которые выставлены в Салоне: Григорьев, Шухаев, Яковлев, Сорин. Они либо избегают встречи с Маяковским, ибо «нет помоев, которыми бы они не обливали все относящееся к РСФСР» (Там же), либо, как Григорьев, интересуются, пустят ли их в Москву, после того, как они скомпрометировали себя антисоветской агитацией. И эти полюса далеко/близко, которые «являются уже готовыми оценками» [4, с. 55], становятся воплощением оппозиции свой/чужой. Выделяя среди парижского окружения близких по мировоззрению людей, Маяковский не выносит остальным, за исключением белоэмигрантов, окончательного приговора. Понимая, что освободиться от «ядра французского быта» (IV, 247) для Парижа пока невозможно, что «нужно сначала пройти через большую чистку французского Октября» (Там же), Маяковский верит, что в скором времени «ареной настоящей борьбы станут улицы Парижа» (IV, 216). В связи с этим своими в этом городе становятся также французские рабочие, на которых он возлагает надежды в деле революции. А на людей искусства, в свою очередь, накладываются обязательства творчески претворить действительность, прикладывая свои открытия «к жизни, к производству, к массовой работе, украшающей жизнь миллионам» (IV, 252).

В стихотворениях, в которых доминирует социальная направленность, образ Парижа близок к очерку. Обращаясь, например, к такому жанру, как портрет В. Маяковский уходит от обобщений, свойственных очерку, и на

примере конкретных героев создает иллюстрацию социальным явлениям. В стихотворениях «Заграничная штучка» и «Парижанка» поэт изображает иной Париж — рабочий, изнаночный. Этот Париж олицетворяют собой две героини: одноногая проститутка, некогда работавшая будочницей на железной дороге, и подавальщица полотенец в уборной ресторана. Два этих образа противопоставлены собирательному образу «красавки» в стихотворении «Красавицы (Раздумье на открытии Grand opera)». Насмешливый тон, пронизывающий это стихотворение, в котором описывается пустое по сути, но обряженное в роскошные одежды высшее парижское общество: «Брошки — блещут... / на тебе! — / с платья / с полуголого / Эх, / к такому платью бы / да еще бы... / голову» (VI, 61), превращается в скорбную иронию, когда разговор касается женщин, у которых «вид другой». Испытывая уважение к своей парижанке как к женщине, которая «не продается, а служит» (VI, 59), восхищаясь красотой труда: «дело мадмуазель подавать полотенца, она в этом деле просто артист» (VI, 57), он пытается пробудить в ней самолюбие, стремление к лучшему, расспрашивая ее в довольно резкой форме: «Мадмуазель, / ваш вид, / извините, / жалок. / На уборную молодость / губить не жалко вам? / ...Выглядите вы / туберкулезно / и вяло. / Чулки шерстяные... / Почему не шелка?» (VI, 59). Это смирение и неверие, что можно что-либо изменить, неприятно поражают поэта. Стихотворение «Заграничная штучка», напротив, пронизывает напускная веселость. Оно построено таким образом, что сначала мы оказываемся в «распроститутчье» время на улицах Парижа и можем наблюдать, как «себя / стеля / идущим / дорогою, / на двух / костылях / стоит / одноногая» (VI, 55), и лишь после этого узнаем о судьбе женщины, которой «на счастье» поездом отрезало ногу. «Пролечена / выплата. / Поправлена / еле, / работница / выплюнута / больницей / в панели» (Там же). Только теперь она смогла «сделать карьеру», пользуясь особой популярностью у пресыщенных богатых мужчин по сравнению с обычными «ноготыми» проститутками. Образы этих женщин становятся символами Парижа, города тяжелого, подчас униженного труда.

Однако в произведениях В. Маяковского есть еще один Париж, черты которого практически не проявляются ни в очерках, ни в близких им по содержанию стихотворениях с социальной тематикой. Образ этого Парижа складывался постепенно, по мере освоения поэтом городского пространства. При этом В. Маяковский стремился сформировать взгляд на Париж самостоятельно, а не через туристические путеводители и внушения гидов. Поэт использует традиционное, стереотипное представление о Париже как о веселом городе, «разубранном огней косметикой»:

*В Париже грустить?
Едва ли!
В Париже
площадь
и та Этуаль,
а звезды —
так сплошь этуали* (III, 141),

чтобы подчеркнуть свои собственные первоначальные ощущения от пребывания в нем: «сердце рвется от тоски, а в груди — тревога», «скучно», «мне жмет», «парижская жизнь не про нас — в бульвары тоску рассыпай». Однако сквозь грусть и тоску проявляются и иные чувства. Уже в первом стихотворении о Париже, «Париж (Разговорчики с Эйфелевой башней)», несмотря на ощущение, которое охватило поэта в этом городе, «обшарканном мильоном ног»:

*До жути одинок,
до жути ни лица,
до жути ни души (II, 46).*

Эйфелева башня предстает как близкий друг и, более того, как робкая и нежная возлюбленная. Увлечшись уговорами, лирический герой как бы невзначай признается ей в любви:

*Мы встретим вас нежней,
чем первые любимые любимых (II, 49).*

Такая не похожая на все, что есть в Париже, чудо инженерного гения, она воплощает в себе идею революционности, победу нового стиля над мещанскими вкусами буржуа.

*Башня —
мы
вас выбираем вождем! (II, 47).*

Она единственная, кто в этом городе устаивается разговора (любопытно жанровое обозначение этого стихотворения — «разговорчики»). Только с ней, символом технического прогресса, открыто и наравне может говорить советский поэт о самом важном. В причудливой фантазмагории Парижа: «Вокруг меня — / авто фантастят танец, / вокруг меня — / из зверорыбых морд — / еще с Людовиков / свистит вода фонтанясь (II, 46) — именно ей предлагается возглавить восстание вещей и, более того, отправиться в СССР, покинув «место гниения — Париж проститутток, поэтов, бирж».

Париж в стихотворениях — город преимущественно вечерний или ночной. С этим связана одна из доминирующих деталей его образа — обилие огней, уличных фонарей, но все это — «свет искусственный». Неверный свет искусственного освещения связан с миражностью ночного облика города, с появлением видений, поэтических образов, романтических ассоциаций. В этом городе преобладают серый и фиолетовый цвета — загадочные цвета сумерек, дождевых туч, туманов и гениев:

*Туман — парикмахер,
он делает гениев (III, 146).*

В этом Париже, живущем по законам красоты и искусства, легко можно совершить переход в иную, символическую реальность, где разрушаются общепринятые представления о времени. В ничто превращаются «лет сорок», в течение которых Верлен «тянет свой абсент из тысячи репродукций». Тут же возможна встреча и с Полем Сезанном. В этом Париже время

не значимо, оно теряет всякий смысл. Ценность имеют только талант, свежесть краски и способность «рваться в завтра, в перед».

Граница между прошлым и настоящим исчезает и тогда, когда речь идет о произведениях архитектуры:

*Прошедшего
возвышенный корабль,
о время зацепившийся
и севший на мель (III, 153).*

Notre-Dame, Версаль, созданные в прошлом, существуют здесь и сейчас, восхищая своей неповторимой прелестью. Хотя советский поэт и предлагает в будущем устроить в соборе Парижской Богоматери кинотеатр, а после посещения Версаля говорит:

*Из всей
красотищи этой
мне
больше всего
понравилась трещина
на столике
Антуанетты (III, 158),*

все это воспринимается, с одной стороны, как напоминание о том, что Франция — это родина революции, с другой — как шутка. Ибо поэт озабочен тем, как бы сохранить эти памятники архитектуры, «ядром чего не попортить». Его очарованность красотой этих зданий ощущается и в ироничном тоне — «завидные видики», — и в словах, сказанных наедине с собой, без толпы назойливых туристов:

*Прозрачный
вечерний
небесный колпак
закрыв
музейный Версаль (III, 159).*

Соотнесенность этого памятника архитектуры с небом концентрирует в нем идею вечной красоты.

В последних стихотворениях, посвященных Парижу, «Письмо Татьяне Яковлевой» и «Письмо товарищу Кострову из Парижа о сущности любви», на первый взгляд, собственно о самом городе ничего не сказано, кроме того, что они либо написаны в Париже, либо адресованы человеку, в нем проживающему. Париж имплицитно присутствует в этих произведениях. Упоминание «из Парижа» запускает механизм ассоциаций и представлений, связывающий этот город с объектом повествования. Без всякой детализации целостный образ Парижа неразрывно связывается с образом любимой женщины. Строки, адресованные Татьяне Яковлевой:

*Я все равно
тебя
когда-нибудь возьму —*

*одну
или вдвоем с Парижем (V, 359),*

свидетельствуют о максимальной близости этого города поэту. Кроме того, сочетание «парижская любовь» отсылает к устойчивым ассоциациям, ставшим традиционными, о плотской любви, о несерьезном, легкомысленном чувстве:

*Я не люблю
парижскую любовь:
любую самочку
шелками разукрасьте,
потягиваясь, задремлю,
сказав —
тубо —
собакам
озверевшей страсти (V, 357),*

которому противопоставлена истинная любовь, любовь-работа, толкающая человека на великие свершения.

Сам жанр этих двух стихотворений — послание, письмо — по интонации, по силе лирического чувства роднит их с разговорчиками с Эйфелевой башней. По мнению З. Паперного, произведения, относящиеся к этой жанровой разновидности, можно назвать «исповеднически искренними, внутренне серьезными и душевно сосредоточенными» [5, с. 309]. Именно в этих жанрах — посланиях, разговорах, — обращаясь к адресату, поэт открыто может поговорить о самых интимных и глубоких чувствах, в которых переплетается любовь к Парижу и любовь к женщине.

Таким образом, несмотря на глубинную связь между очерком и стихотворением, которая проявляется в совмещении в очерке «различных элементов эпического и лирического родов» [6, с. 33] и «в родственности публицистического чувства лирическому» [Там же, с. 18], образ Парижа в этих жанрах выстраивается по-разному. В очерках факты парижской действительности 1923–1924 гг. отбираются и выстраиваются автором на основе оппозиции свой/чужой. Ориентируясь на советского читателя, он делает акцент на быте и нравах парижан, на поведении русских эмигрантов, но прежде всего на художественной жизни Парижа. Черты образа города, запечатленные в очерках, дополняют и иллюстрируют описания конкретных судеб в стихотворениях с социальной тематикой, сосредоточенной, например, в таком жанре, как портрет. В целом Париж предстает как город контрастный, противоречивый, погруженный в бытовые и социальные проблемы и постепенно утрачивающий дух революционности. В лирических стихотворениях, напротив, образ города максимально субъективен. В авторском сознании Париж воспринимается как часть культуры, как особое семиотическое пространство, в котором концентрируется идея вневременного существования искусства и красоты. В жанре письма черты образа Парижа не актуализированы. Однако имплицитное присутствие Парижа в произведениях этого жанра отсылает к осмыслению значимости этого города для

автора и создает условие для соотнесения образа Парижа с образом любимой женщины.

Примечания

1. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров // Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2004.
2. Цивьян Т. В. Взгляд на себя через посредника... // Цивьян Т. В. Семиотические путешествия. СПб., 2001.
3. Маяковский В. В. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1957. Далее в тексте цитируется это издание с указанием в круглых скобках номера тома и страницы.
4. Яковлева Е. С. О некоторых моделях пространства в русской языковой картине мира // Вопр. языкознания. 1994. № 4.
5. Паперный Э. К. Поэтический образ у Маяковского. М., 1961.
6. Глушков Н. И. Очерк в русской литературе. Ростов н/Д, 1966

© Эйдинова В. В.
г. Екатеринбург

АННА АХМАТОВА: СЛОВО КАК ЗНАК СТИЛЕВОГО И ЖАНРОВОГО ФОРМИРОВАНИЯ МИРА

Первая строка об ахматовском Лице явилась мне давно — и почти цитатно, почти спаянно с ее стихом. «*Замирания и крики*» слова и стиля Анны Ахматовой — так сложилась она. Но чем дольше жила эта строчка рядом — уже не с отдельными фрагментами поэтического слова автора, но с «общим его обликом и взглядом», — тем все дальше отодвигалось от меня это, как мне казалось когда-то, очень ахматовское звучание. Отодвигалось от того внутреннего, почти не выговариваемого вслух ощущения ее Дара, о котором я решаюсь сказать только сегодня, стремясь уйти от прямого называния особенного слова, стиля и жанра Ахматовой, чей гений складывался как пришедший в мир лишь однажды, хотя сформировался он в ряду великих поэтов начала века двадцатого.

Уход этот — от непосредственного именования поэтической личности Ахматовой — предстает совсем не случайным: он диктуется самим *стилем поэта*, — стилем слышимым, узнаваемым, но — настойчиво «бегущим» от тех или иных, пусть самых осторожных и нежестких, — обозначений его Лица. В упорном стремлении Ахматовой «сказать, но и не сказать себя» — как раз и открывается специфический — «штриховой», «набросочный» — рисунок ее слова и стиля. Рисунок, о котором она, страшась зримых и отчетливых его определений, удивительно точно говорит, как о *колеблющемся, мерцающем, почти неуловимом*: «По волнам блуждаю и прячусь в лесу, мерещусь на чистой эмали ...»; или: «*Тайное бродит вокруг, / не цвет и не звук, не звук и не цвет —, / Гранится, меняется, вьется, а в руки живым не дается...*».

Акцент на мотиве «сокрытости», даже «немоты» («исповедь льется не-